

JUAN CRUZ GALIGNIANA

**RACIONALIZAÇÃO E IMAGEM: O SURGIMENTO DO CINEMA
PARANAENSE E SUA ASSIMILAÇÃO PELA ESFERA POLÍTICA.**

Monografia apresentada para a
obtenção do título de Especialista à
Pós-Graduação em Comunicação
Política e Imagem, da Universidade
Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Ângelo da Silva

**CURITIBA
JULHO 2012**

A Lizzy, mi vieja, que desde temprano me enseñó
que vivir consiste en un ejercicio constante de la imaginación.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer ao orientador deste trabalho, professor Angelo Silva, que mesmo estando fora do Brasil acompanhou de perto a elaboração desta monografia. Mas, agradeço, sobretudo, a generosidade e amizade com que desde um início me recebeu, e pelo apoio e encorajamento que me ofereceu em minha decisão de retomar meu projeto de uma vida dedicada ao trabalho acadêmico.

Gostaria de agradecer de maneira especial a Marcos Savóia da Cinemateca de Curitiba que me proporcionou uma inestimável ajuda no levantamento e apreciação dos filmes que sustentam este trabalho. Junto a ele também me propiciaram ajuda inestimável Felipe e Suely, pessoas que pela sua competência profissional e simpatia tornaram minhas tardes na cinemateca muito mais prazerosas e produtivas.

Agradeço a meus amigos do peito: André Luis Lopes (Andrezinho), Jefferson Belarmino de Freitas (Jeffa) e Robson Pereira Calça (Robsão) e a minha querida irmã, Belén, pela inestimável amizade que me brindam, pelo apoio incondicional e pela generosidade e o cuidado intelectual com que sempre leram, comentaram e teceram críticas a meu trabalho.

E, finalmente, agradeço a minha filha, Marina, e a minha esposa, Samanta, que mais do que preencherem de beleza e de sentido minha vida, são o principal motivo de tudo que faço. Agradeço a vocês a paciência, o companheirismo e o amor que me dão.

SUMÁRIO

Introdução.....	06
1. O Poder de sedução da Imagem em movimento.	
1.1 O Conceito de Racionalização em Max Weber.....	09
1.2 A racionalização da Imagem	11
1.3 A Obsessão pelo Real e algumas Consequências da Imagem.....	15
1.4 A Sedução da Imagem e a Indústria Cinematográfica.....	19
2. O Cenário da chegada do Cinema ao Brasil e ao Paraná.	
2.1 O Phantástico Cinematographo chega a Curitiba!.....	23
2.2 As Condições do Jogo.....	25
2.3 Temáticas do Cinema Paranaense de Início de Século XX.....	28
2.4 O Duplo Estrangulamento.....	30
3. Pelo Paraná Maior: O foco do Progresso nas Mãos de Munhoz da Rocha.....	33
4. Considerações Finais.....	39
5. Referências Bibliográficas.....	42

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o papel do cinema na política paranaense na primeira metade do século XX. Aborda a chegada das técnicas cinematográficas ao Paraná, buscando entender de que modo foram incorporadas dentro do estado, assim como também quais fatores condicionaram seu desenvolvimento e suas características iniciais. Especificamente, o objetivo consiste em entender a partir de que momento o uso de técnicas de filmagem foi assimilado pela esfera política para uso propagandístico e quais atributos da imagem contribuem para fazer dos meios visuais e audiovisuais uma das ferramentas mais importantes nos processos de legitimação política e de formação de opinião local.

ABSTRACT

This work seeks to analyze the role of cinema in the "paranaense" politics in the first half of the twentieth century. It discusses the arrival of film techniques in Paraná in order to understand how they were incorporated within the state and also highlights which factors determined their development and their primary characteristics. More specifically, its goal is to understand the starting point from which the use of film techniques was incorporated in the political sphere for propaganda use as well as to comprehend which image's attributes helped to make the visual and audiovisual media one of the most important tools in the processes of both political legitimation and construction of public opinion.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar el papel del cine en la política paranaense de la primera mitad del siglo XX. Aborda la llegada de las técnicas cinematográficas al Paraná en busca de comprender de qué modo fueron incorporadas dentro del estado y qué factores condicionaron su desarrollo y sus características iniciales. Más específicamente, el objetivo consiste en entender a partir de qué momento el uso de las técnicas de filmación fue asimilado por la esfera política para uso propagandístico y qué atributos de la imagen contribuyeron para tornar los medios visuales y audiovisuales una de las herramientas más importantes en los procesos de legitimación política y de formación de opinión local.

INTRODUÇÃO.

O primeiro passo ao planejar este trabalho foi o de pensar como objeto de estudo o uso exaustivo dos audiovisuais na política local. O enorme poder de influência exercido pelos meios audiovisuais através das campanhas partidárias e os horários eleitorais gratuitos no estabelecimento das estratégias a serem adotadas pelos candidatos e suas equipes motivaram esse interesse inicial. Porém, à medida que avançava nas problematizações desse cenário direcionava-me mais e mais à indagação sobre as origens desse fenômeno. Afinal de contas, a partir de que momento os recursos fornecidos pelo advento das tecnologias de filmagem passaram a ser utilizadas seguindo interesses políticos e propagandísticos?

Para responder esta pergunta seria inviável limitar-me ao uso da TV, chegada ao Brasil décadas mais tarde do que o próprio cinema. Foi motivado por essas inquietações que decidi fazer um levantamento das primeiras produções audiovisuais sobre Paraná. Ao iniciar esta nova trajetória investigativa tomei conhecimento do projeto "*Preservação da Memória Cinematográfica de Curitiba*", pelo qual a Fundação Cultural de Curitiba, através da Cinemateca Guido Viaro, iniciou a recuperação e digitalização de uma série de filmes produzidos no início do século XX, parte dos quais resultaram no objeto deste trabalho. Trata-se de uma riquíssima e pouco explorada fonte histórica, tanto da cidade de Curitiba quanto do Estado do Paraná como um todo. Ao perceber-me frente à fonte fundadora de meu objeto novas perguntas começaram a tomar um peso cada vez maior.

Enfrentando a filmografia encontrada com a literatura disponível sobre o tema, constatei que da chegada do cinematógrafo a Curitiba em 1897 até 1950 todos os filmes produzidos por e sobre o Paraná eram filmes destinados ao registro sistemático de eventos referentes à atividade política, militar ou econômica do estado – os chamados *filmes de cavação*. Isto se comprovava tanto nos filmes produzidos pelos três cineastas locais do período quanto em aqueles realizados por produtoras de outros estados. Trata-se de filmes que nasceram sob a encomenda de agentes interessados em sua

autopromoção, independentemente deles pertencerem ao governo, à indústria ou a outra esfera qualquer da sociedade paranaense. Não existiu, nesse longo período, nenhuma produção de ficção ou enredo. Daí que novas perguntas acabaram determinando o escopo do presente trabalho: Como aconteceu o surgimento do cinema no Paraná? Quais os fenômenos que impediram a produção de outro tipo de filmes ao longo desses mais de quarenta anos? Existiu uma intencionalidade ou apropriação política das produções fílmicas que registravam a realidade paranaense no início do século XX, sobretudo entre as décadas de 1900 e 1920?

Somada a estas perguntas surgiu, finalmente, a pergunta que acabaria determinando a escolha metodológica que se constituiria como a espinha dorsal do estudo: Quais os atributos inerentes à Imagem e a seu estatuto que legitimam e dão base a seu uso político? Neste sentido, o poder de convencimento da imagem tornara-se um ponto primordial de análise para o entendimento do fenômeno que pretendia investigar. Isto porque, segundo a perspectiva que aqui proponho, é nesse poder de sedução imagético que se funda a própria possibilidade de ocorrência do fenômeno. Sem este "poder" da imagem seria impossível entender o investimento sistemático do Estado no uso do cinema como meio de promoção e legitimação de suas funções e dos grupos que o compõem.

Assim sendo, o presente trabalho encontra-se estruturado em três partes complementares: Num primeiro momento, serão esclarecidos os parâmetros e critérios através dos quais utilizarei o conceito de Imagem, objetivo para o qual lançarei mão de alguns conceitos fundamentais da sociologia compreensiva de Max Weber, sem pretender, contudo, um uso exaustivo da metodologia por ele proposta. Neste momento buscarei aproximar o estatuto da Imagem ao processo de racionalização das sociedades ocidentais proposto pelo autor, traçando uma perspectiva histórica da Imagem. Este percurso forma parte da tentativa de compreender quais aspectos da imagem favoreceram seu desenvolvimento técnico e como esses aspectos influenciaram o surgimento da indústria cinematográfica e das regras de jogo por ela lançadas. Uma vez traçado este percurso, estarão lançadas as bases para uma possível interpretação do sentido das ações que determinaram as características do cinema paranaense. O segundo momento será destinado, portanto, à chegada do cinematógrafo ao Paraná e o modo em

que a novidade foi incorporada à vida da sociedade. Neste momento será evidenciada a relação direta dos cineastas locais com o Estado local. Mais do que isso, é neste momento em que serão questionadas as possíveis causas que propiciam esta aproximação íntima entre Estado e cineastas e que acabará determinando durante mais de cinquenta anos a temática dos filmes paranaenses. Finalmente, o leitor encontrará um trabalho de análise filmográfica que, somada à revisão da literatura, destina-se a consolidar a confiabilidade de algumas das hipóteses centrais deste trabalho.

1. O PODER DE SEDUÇÃO DA IMAGEM EM MOVIMENTO.

1.1 O Conceito de Racionalização em Max Weber

Poucas ideias foram tão determinantes e permearam de maneira tão imperativa a obra sociológica de Max Weber como o fez a ideia de Racionalização das sociedades ocidentais. Se bem é verdade que o autor apenas explicita este conceito em escassos momentos, o mesmo encontra-se de maneira implícita ao longo de toda sua obra, definindo e contornando suas hipóteses interpretativas, e, mais do que isso, servindo de base epistemológica para a formulação de algumas de suas mais importantes categorias analíticas, tais como as presentes nos conceitos de *Tipo Ideal e nos tipos racionais da ação social*. De fato, sem esta ideia seria impensável orientar a interpretação sociológica à busca do sentido de uma ação social lançando mão, por exemplo, do tipo *ação racional com relação a fins* (Weber, 2001, p.415) no intuito de mensurar a adequação entre os fins e os meios previstos em tal ação.

O processo de Racionalização que caracteriza as sociedades ocidentais consiste, segundo o autor, nesta pronunciada tendência do homem ocidental a relacionar-se com a natureza de modo a dominá-la tecnicamente. Através da elaboração de princípios explicativos que reduzem os mais variados fenômenos naturais a um conglomerado de regularidades e leis gerais, o homem ocidental estabeleceu um processo de construção e acúmulo de um determinado tipo de conhecimento que se distingue, sobretudo, pelo seu caráter técnico-instrumental. Desta maneira, o inexplicável dissolve-se no emaranhado de fórmulas e proposições objetivas que reduzem tudo a um conhecimento positivo do mundo e inaugura-se a ilusão através da qual qualquer aspecto do Real aparece como inteligível e explicável para o intelecto humano. A ilusão fundamenta-se no pretenso conhecimento que o homem ocidental possui a respeito de sua vida e do mundo que o rodeia. Isto porque, embriagado pelas informações e pelos progressos técnicos, o homem ocidental cultiva em seu interior a falsa sensação de que domina e até mesmo de que compreende todos os elementos que participam direta ou indiretamente de sua vida cotidiana. E mesmo perante a esmagadora ignorância a respeito dos processos mecânicos, químicos e informáticos que movem, por exemplo, o *smartphone* através do qual alguém consulta seus emails, filma sua filha ou liga via banda-larga para um amigo

a 3.600 km de distância, esse alguém é refém da ilusão de que bastaria ele dedicar algum tempo ao estudo desses processos para, facilmente, conhecê-los e compreendê-los em todas suas implicações. "El salvaje, en cambio, sabe mucho más sobre sus herramientas" diria, ironicamente, Weber (1983, p.30). Indo ao extremo, a ilusão consiste fundamentalmente numa concepção utilitária segundo a qual a Realidade seria totalmente exaurível pelo poder do intelecto.

A Racionalização é, assim, um processo de intelectualização através do qual o homem ocidental reinventou seu modo de relacionar-se com a natureza e com o mundo que o rodeava, inaugurando uma nova lógica através da qual progressivamente todo conhecimento válido resultaria de princípios positivos e no desenvolvimento de técnicas práticas e cumulativas que permitiriam um domínio cada vez maior da natureza, de modo a submetê-la às necessidades humanas. Uma vez assentado este processo de cognição do mundo em que nenhum mistério seria indecifrável, instaura-se o que Weber chama de *desencantamento do mundo*, que consiste no esvaziamento de qualquer explicação metafísica da realidade. Neste sentido, os tradicionais modelos explicativos com que as sociedades enfrentavam o mundo, tais como a magia e a religião, tornam-se cada vez mais obsoletos como meios de conhecimento.

Uma das consequências mais imediatas e determinantes deste processo de racionalização consiste na crença no progresso. Isto permitiu ao longo dos séculos o cultivo de uma ideia por meio da qual se inaugura uma hierarquização das sociedades e dos conhecimentos humanos. Este pressuposto de valor que determina instâncias superiores ou inferiores de conhecimento (de civilização) permeia até hoje de maneira bastante nociva o imaginário das sociedades ocidentais. Dito isto, resulta necessário destacar a enorme distância guardada entre esta postura e o pensamento weberiano. Isto porque, para Max Weber, o processo de racionalização e as características que o informam não se identificam com a ideia de progresso (no sentido valorativo), nem muito menos propiciam um conhecimento mais complexo da realidade. Segundo o autor, "el incremento de la racionalización y de la intelectualización no implica en un aumento de nuestros conocimientos generales sobre las condiciones de vida. Antes bien, significa otra cosa: un saber o una fe; *si lo deseara, podría* saber todo lo que preciso, es

decir que en principio no existen poderes secretos e imponderables, que en el fondo todas las cosas pueden ser dominadas mediante el cálculo" (WEBER, 2001, p.30).

A seguir, pretendo demonstrar que este conceito de racionalização tomado da obra de Weber pode ser também bastante útil ao analisarmos o estatuto da imagem. Isto quer dizer que o modo em que as sociedades ocidentais tenderam a se relacionar com a imagem é também permeado por este esforço cognitivo que restringe os fenômenos naturais a regularidades empíricas apreensíveis e reproduzíveis pelo intelecto. Buscarei demonstrar de que modo podemos analisar a história da imagem sobre esta perspectiva dos processos de racionalização.

1.2 A Racionalização da Imagem.

*"O cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico,
que principou com o Renascimento"*
André Marlaux

*"O conhecimento das imagens, de suas origens, de suas leis, é uma das
chaves do nosso tempo. Para compreendermos a nós mesmos e para
nos expressarmos, é necessário que conheçamos a fundo o mecanismo
dos símbolos que utilizamos".*
Pierre Francastel

O principal momento de racionalização da imagem, segundo aqui o proponho, encontra-se nos movimentos renascentistas europeus, que rompem com o uso basicamente religioso ou místico da pintura. Desta maneira, traçarei uma linha histórica que permitirá identificar como é que se dá o processo de racionalização da imagem desde este rompimento na esfera da pintura e como isto se reflete no advento da fotografia e do cinema. Certamente outras estratégias analíticas e argumentativas seriam possíveis. Evidentemente encontramos elementos de racionalização da imagem em outros tempos e em outras culturas. Contudo, acredito que seja possível afirmar que a sistematização deste processo progressivo de racionalização das artes pode ser vislumbrado no renascimento como um momento de ruptura definitivo.

A partir do momento em que a pintura se racionalizou com o advento dos movimentos renascentistas italianos (e que passou de sua didática ecumênica de transmitir a palavra divina a um povo por definição iletrado à frenética busca da

apreensão da realidade tal como ela é enxergada pelo olho humano) a técnica tomou o centro da cena. Os estudos de perspectiva matemática e geométrica, os rudimentares passos de uma química nascente em busca de pigmentos que ampliassem a variedade tonal cromática e aprimorassem as possibilidades de textura, assim como os exaustivos estudos anatômicos para a representação fidedigna dos corpos e da musculatura, tornaram o pintor, antes insignificante enquanto figura individual, num especialista capaz de desenvolver novas técnicas e artifícios para aproximar suas representações do real.

Sabemos que no período anterior ao renascimento a pintura (imagem) detinha a básica função transmitir as histórias bíblicas de modo o mais didático possível. Isto porque quanto menos complexa aparecesse a imagem, mais inteligível a mensagem se tornaria. Neste sentido, as regras dogmáticas da frontalidade, da isocefalia, da isodactilia e do tricromatismo¹ buscavam precisamente deslocar o foco central da imagem à mensagem, através da mais severa simplificação. Em outras palavras, destinavam a imagem ao papel de um meio instrumental para o atendimento de um fim maior, qual seja, o de oferecer a palavra divina aos fieis iletrados.

Será somente a partir do movimento renascentista, portanto, que a imagem passará a ser o objetivo mor de toda pintura. Dominar a técnica permitiria alcançar a perfeição e a beleza, isto significando a retomada do pensamento clássico que representa a ascensão à verdade. Uma verdade, por sua vez, libertada da ideia do divino e despida de um objetivo primordialmente metafísico. Assim, podemos afirmar que este processo de racionalização estética lançou sobre o mundo um novo olhar. Um olhar cujo objetivo primordial começou a dirigir-se cada vez mais à apreensão do mundo tal como o olho humano o enxerga; um olhar voltado à *physis* na busca de compreensão da linguagem em que a natureza está escrita —e que Galileu Galilei deslocará definitivamente da ordem mitológica para a ordem da matemática.

¹ Muitos textos há que discorrem detalhadamente sobre estas técnicas da arte bizantina, porém foi utilizado, sobretudo, o singelo e brilhante livro de Nicolau Sevcenko intitulado *O Renascimento*. Nele encontramos um belíssimo exercício reflexivo sobre o que significou este movimento para o mundo ocidental e para uma resignificação completa do papel das artes plásticas. A riqueza desta pequena obra é maximizada pelo detalhamento, inclusive, de algumas das técnicas mais características dos períodos abordados.

Surge desta maneira uma ideia de Natureza positivada pelo pensamento humano. E será precisamente essa a Natureza que a pintura terá como objetivo capturar a partir de então. Se na Grécia antiga o olhar voltava-se à contemplação, o impulso renascentista será o estopim inicial que deslocará o olhar contemplativo a um olhar cada vez mais desencantado (no mais estrito sentido weberiano do termo), cujo objetivo primordial será o domínio das leis que regem a Natureza. O *Dolce Stilo Nuovo* daria nascimento à figura do artista-cientista (SEVCENKO, 1994), já que a partir deste momento pintar um quadro significará, necessariamente, um preparo intelectual e técnico e uma habilidade manual até então inimaginável. Não será qualquer mestre paroquial que terá as possibilidades de se tornar um Michelangelo!

Nasce aqui, o que muitos teóricos da arte, entre eles Ernest Gombrich e André Bazin, denominarão de *obsessão pelo real*². O estatuto da imagem torna-se inteiramente diverso do que era. Se o renascimento, em seu ímpeto humanista, denota uma nova racionalização que abrange a totalidade dos âmbitos da vida do homem, as artes plásticas tornaram-se uma espécie de centro de convergência de todas as tendências dessa cultura renascentista (SEVCENKO, 1994). Não somente isso, senão que também promoverão um deslocamento temático de extrema importância, já que além de erguer definitivamente o estatuto da imagem a um patamar inteiramente novo, os motivos aos que ela se dirige também se alterarão significativamente. Não mais a anunciação, a crucifixão ou a ressurreição de Cristo serão seu motivo exclusivo, não somente as alegorias mitológicas clássicas que identificam o movimento, senão também a representação sistemática e crescente de uma nova burguesia que pagará extraordinariamente bem pela graça de ter sua imagem promovida pela mão dos mais famosos artistas. Isto resulta de fundamental importância, uma vez que promoverá consequências diretas nas relações sociais imbricadas na produção da pintura (e consequentemente da Imagem) através, entre outras coisas, da prática do mecenato, ao mesmo tempo em que inaugurará um mercado inteiramente novo para a produção, circulação e reprodução da imagem. Movimento que acabará culminando, em momento posterior, na transformação da *arte de artesão* à *arte de artista* tão brilhantemente

² No caso de Gombrich esta noção permeia os capítulos iniciais de sua magistral obra *The Story of Art*, nos quais o autor esforça-se por desconstruir esta *obsessão* como critério estético de apreciação da arte. No caso de Bazin, isto pode ser encontrado, por exemplo, em seu famoso artigo "*Ontologie de l'image photographique*" no qual Bazin estabelece uma análise comparativa extremamente rica entre o estatuto da imagem pictórica e o da imagem cinematográfica.

abordada por Norbert Elias (1995) em sua análise sociológica da trajetória de Mozart e da mudança do mercado musical na passagem do século XVIII ao XIX.

O esforço realizado até aqui não resulta em vão. Retroceder até o surgimento do renascimento implica, para nós, no apontamento de um momento em que a Imagem ganha um novo estatuto dentro da vida social e cultural do mundo ocidental. Incorporada e absorvida pelo processo de racionalização que ganhava passo em todas as esferas da vida social, a imagem torna-se o epicentro de novos modos de representação do mundo que nos cerca, constituindo-se em uma das principais pontes através das quais unimos natureza e pensamento na busca da construção de um saber que nos permita representar (re-apresentar/ tornar presente) e dar sentido à realidade. De fato, tal como indicado por Francastel na epígrafe que precede este segmento, se o que nos caracteriza enquanto humanos é a constituição de um mundo simbólico através do qual nos tornamos seres pensantes, a pesquisa e o estudo sistemático da imagem, enquanto símbolo primordial desse processo, aparece como uma das principais chaves para o entendimento da vida do homem e da sociedade em que vive.

Desde uma perspectiva menos filosófica e mais sociológica, o que pretendo afirmar através desta retrospectiva histórica é que o processo de racionalização impulsionado pelo renascimento trouxe em torno da imagem não somente um modo inteiramente novo de utilização simbólica da imagem na construção de nossas representações coletivas fundamentais³, ele significou também a inauguração de um determinado tipo de relações sociais que em certa medida pautam a produção, a circulação e o consumo das imagens pela sociedade, assim como a própria assimilação e reprodução dos valores que elas carregam. O mecenato representou à época a inserção do "produtor de imagens" numa lógica em grande parte independente de seus objetivos mais íntimos. A partir desse momento a imagem só poderá surgir e circular de maneira ampla através de seu financiamento. E, como bem sabemos, a lógica de qualquer investimento pecuniário funciona atrelada a leis que são a princípio econômicas, e não

3 Segundo Durkheim, por exemplo, na base de toda relação social há a presença de representações que exprimem o conteúdo objetivo das ideias envolvidas nessas relações. E neste sentido, segundo o autor, "os homens não lhes devem [a essas representações] apenas a matéria de seus conhecimentos, mas igualmente a forma segundo a qual esses conhecimentos são elaborados" (Durkheim; 2009: X-XV) 3.

necessariamente representacionais ou cognitivas. Um investimento é, em grande medida, uma ação racional com relação a fins, cujo fim primordial é o lucro.

Isto não será em nada diferente no que diz respeito às imagens fotográficas, cinematográficas, televisivas e virtuais que nos servem de símbolos na construção de nossas representações fundamentais na atualidade e através das quais a sociedade pauta vários aspectos das relações que dela fazem parte. Trazendo um exemplo mais próximo no tempo e na temática do trabalho, poderíamos pensar, por exemplo, no poder dos meios audiovisuais e dos impactos que provoca nas campanhas eleitorais e nos horários políticos gratuitos, que em grande medida determinam da noite para o dia quais as atitudes que deverão ser adotadas na estratégia da campanha para recuperar ou superar os pontos no índice de intenções de voto.

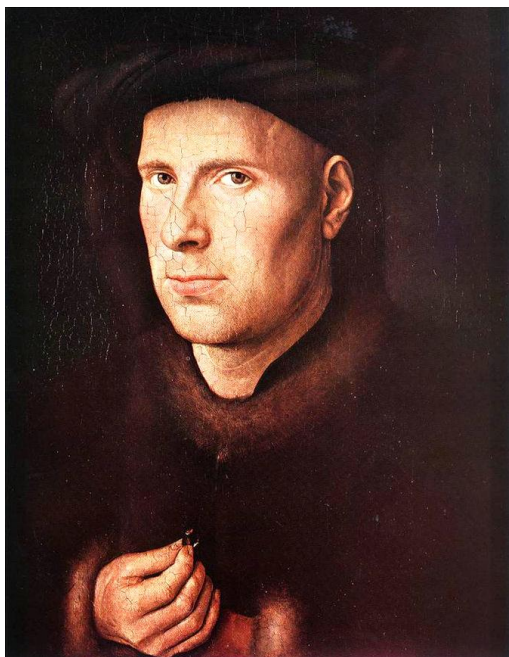
Uma vez levantado este duplo aspecto da Imagem (o da obsessão pelo real e o das relações através das quais a imagem é produzida e consumida), é preciso aprofundá-los separadamente para viabilizar a proposta inicial do trabalho, pois estas explicações deverão articular-se finalmente a nosso objeto, isto é, aos primeiros filmes paranaenses e os fatores que condicionaram seu surgimento nas primeiras décadas de sua existência. Desta maneira será abordado a seguir o primeiro ponto, deixando a segunda questão para o tópico 1.4, intitulado "A Sedução da Imagem e a Indústria Cinematográfica".

1.3 A Obsessão pelo Real e algumas Consequências da Imagem.

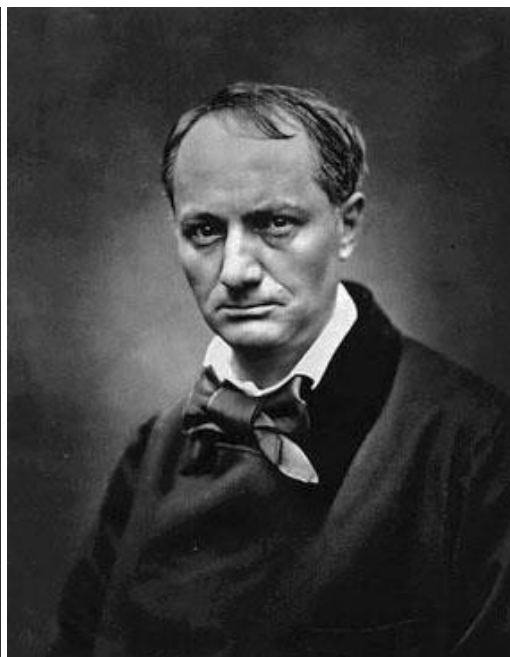
*"O entrecho cinematográfico tem, por assim dizer,
um cerne mais compacto do que o da vida real,
decorre num mundo mais exato do que o mundo real.
De qualquer forma, é mediante a percepção
que podemos compreender a significação do cinema:
um filme não é pensado e, sim, percebido."
(MERLEAU-PONTY, 2008)*

O advento da fotografia e, sobretudo, do cinema, darão continuidade à obsessão pelo real anteriormente apontada, alcançando um patamar antes inimaginável. Isto porque por mais perfeita que possa resultar a representação pictórica de um Van Eyck, de um Reni ou de um Caravaggio, permanece perante quem as aprecia a consciência inamovível da mão que move o pincel e dá nascimento à obra. A perfeita representação

de Jan de Leeuw e seu penetrante olhar não exiliam de nossa percepção o fato de ser essa imagem uma criação artificial do artista e de seu domínio extraordinário de técnicas seculares. No caso da fotografia e do cinema, o clímax obsessivo deposita-se, precisamente, na obliteração do artista, inaugurando a ilusão sobre o espectador de que o que se vê na celulose é a própria realidade.



Jan van Eyck (ca 1390-1441)
Portrait of the Goldsmith Jan de Leeuw, 1436



Etienne Carjat. Portrait of Baudelaire, c. 1863.
Metropolitan Museum of Art.

O grau de perfeição do retrato executado por Van Eyck é assombroso. O realismo e a emoção criados pelo pincel do pintor ao capturar o olhar do retratado nada deixam a desejar em relação aos capturados por Carjat na fotografia de Baudelaire. Mas ao olhar um e outro o observador enxerga realidades diferentes: a pintura de Jan de Leeuw, de um lado, e o próprio Baudelaire, de outro. É como se a fotografia possuísse a capacidade implícita de capturar a realidade por ela mesma, propiciando ao olhar a possibilidade de um salto direto à realidade representada, deixando para trás o obstáculo material da celulose. Nem os aparelhos que sustentavam as extremidades dos representados durante os longos minutos em que a luz imprimia seu corpo no nitrato da película, nem os ângulos escolhidos, nem as luzes estrategicamente colocadas no cenário montado resultam evidentes ao olhar. O cinema, ao acrescentar o movimento na captura da imagem potenciará este efeito em níveis antes inimagináveis.

A afirmação de (BAZIN, 1985, p.13) "A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial [...] Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem", atribui este poder à abolição do sujeito criador enquanto intermediário entre a imagem e o espectador. Se nas artes plásticas a obra era apreciada sem a possibilidade de obviarmos a presença do compositor, ou seja, através da observação de sua *interpretação* do objeto representado; as *imagens técnicas*, pelo contrário, abolem essa figura do intermediário, criando assim uma falsa sensação de realidade. É isto que intenciona significar Vilém Flusser ao dizer que “o caráter *aparentemente* não simbólico, *objetivo*, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe *como se fossem janelas*, e não imagens” (FLUSSER, 2002, p.14 - grifos meus).

É por isso, precisamente, que na imensa maioria dos casos não sabemos o nome dos câmeras que capturavam as primeiras imagens do cinema documentário. Tal como na pintura bizantina o pintor era apenas um intermediário, através do qual a palavra divina era transmitida⁴, o homem por trás da câmera era, no início do século XX, apenas um operador⁵. Neste sentido, não resulta de todo descabido afirmar que o cinematógrafo, inventado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, surge inicialmente como um aparelho capaz de "capturar" a realidade. As reações temerosas do público reunido no *Boulevard des Capucines*⁶ ao ver a imagem do trem se aproximando de maneira ameaçadora são uma ilustração nítida do assombro que exerceu a imagem filmada sobre as pessoas. O homem finalmente tinha conquistado a sua antiga obsessão

⁴ A assinatura do artista tão só começou a aparecer já avançado o renascimento, justamente porque a originalidade e a singularidade única de cada artista passou a valer mais do que o que era representado em si. Os maestros muitas vezes orientavam seus discípulos aprendizes na execução dos quadros, corrigiam os erros, davam os toques finais e, evidentemente, postavam sua assinatura. Ver a esse respeito Gombrich (1995) e Sevcenko (1994).

⁵ Resultam preciosamente ilustrativas as palavras de Marc Ferro quando afirma que “no caso das imagens de um filme bem no início do cinema, ainda na época do cinema mudo, aquele ao qual atribuímos hoje o qualificativo de artista, era considerado como um maquinista. Julgava-se que não era ele que tomava as imagens, mas seu aparelho. Nas atualidades cinematográficas, seu nome não se mencionava, mas somente o da empresa que o empregava” (FERRO, 2009, p.20)

⁶ Local da primeira exibição pública de cinema, em Paris, e que reuniu 35 espectadores. A exibição ocorreu em 28 de dezembro de 1895, e há relatos de que alguns deles demonstraram grande temor ao verem a cena filmada do trem se aproximando da estação. Tal o impacto da imagem fílmica em seu advento.

de "capturar" o real. A discussão sobre o cinema como arte, por exemplo, somente surgirá entre os círculos de estetas por volta da década de 1920⁷.

Aquele novo olhar racionalizado que emergira do renascimento atingia agora, após longos séculos, uma "maturidade" explícita, totalmente submerso no espírito da modernidade e do positivismo científico que obnubilava os olhos recém-abertos do século XX. O poder "mágico" das imagens projetadas coincidia e era potencializado pela engenhosidade técnica do cinematógrafo, mais um entre a miríade de aparelhos técnicos (iluminação elétrica, maquinário industrial, bondes, fotografia, fonógrafo, etc.) que invadiam as cidades em seus primeiros passos pela nova era da eletricidade.

O processo de racionalização característico da sociedade ocidental deste momento atingiria então o ápice de seus propósitos, tornando os mistérios do mundo explicitáveis cientificamente, desencantando a relação do homem com a natureza e afastando-o, paradoxalmente, da compreensão íntima dos processos que determinam sua vida e seu pensamento. O surgimento do cinema encontra-se inserido neste contexto histórico e cultural, e somente dentro dele poderia ter sido possível. Esse encantamento do público com as imagens e seu poder de sedução e entretenimento alia-se paradoxalmente àquilo Weber denominara de desencantamento do mundo. A conciliação implícita entre a instrumentalização da relação do homem com a natureza pela racionalização que passa a submetê-la e a instrumentalização da imagem técnica que apreende (e, portanto, domina) a realidade, resulta num processo de imbricação direta. Um não pode ser pensado separado do outro. Os trechos a seguir, a pesar de sua extensão, resultam fundamentais para entender a proposição aqui feita:

"É inegável que a curiosidade do público diante do ilusionismo cinematográfico, e dos espetáculos que o antecederam, está estreitamente vinculada a condições culturais e históricas, dentro das quais o cinema é uma invenção entre outras invenções técnicas (...) Tratava-se de adultos ocidentais (...) que traziam em sua formação uma reelaboração dos elementos dominantes de um quadro ideológico, no qual a reprodução das aparências tinha um sentido particular e sua obtenção por meios técnicos envolvia uma série de aspectos que não se esgotavam na percepção imediata da imagem" (XAVIER, 1978, p.22)

⁷ Ver sobretudo os capítulos que compõem a I Parte de (XAVIER, 1978) em que aborda justamente a construção do cinema enquanto objeto estético. O debate sobre os estetas franceses Canudo, Delluc, Moussinac e Dulac resulta particularmente esclarecedor deste processo e encontra-se detalhado sobretudo nos capítulos 3, 4, e 6.

Esta proposição tipicamente weberiana parece ecoar na análise que Vilém Flusser elabora sobre a imagem e o conceito de idolatria.

"As Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem 'existe', isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função das imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas" (FLUSSER, 1983, p.8).

Acredito ser possível pensar numa íntima relação entre o processo de racionalização das sociedades ocidentais e essa obsessão pela representação da realidade que estará presente desde o surgimento dos movimentos renascentistas italianos até o surgimento da fotografia em 1823 e o próprio advento do cinematógrafo em 1895. Em resumidas palavras, uma relação entre processos de racionalização técnica e Imagem. Apesar disso, trata-se de uma relação que vai além do estatuto da Imagem e dos efeitos implicados nos processos inerentes às representações fundamentais por estas produzidas e/ou veiculadas.

1.4 A Sedução da Imagem e a Indústria Cinematográfica

A Imagem, enquanto símbolo a partir do qual estruturamos nosso pensamento, além de estar imbricada nessas representações coletivas, encontra-se inserida dentro de lógicas de produção técnica, de circulação e consumo pautados, em grande medida, por relações sociais que determinam o funcionamento desse ciclo. A invenção da fotografia e do cinema não floresce do acaso; eles são fruto de movimentos históricos e sociais específicos. Tal como foi anteriormente anunciado, será sobre esses processos que falaremos no presente segmento.

A ilusão da "captura" da realidade juntar-se-á paulatinamente às grandes atrações dos shows de variedade e às maravilhas surpreendentes do mundo moderno⁸. A curiosidade espantosa do público hipnotizado perante as imagens em movimento

⁸ Sobre a introdução do cinema enquanto atração inserida no campo do entretenimento e do divertimento no Brasil ver a primeira parte Parte do livro de Araújo (1976), que fará uma deliciosa descrição da atmosfera festiva e jocosa da vida social do Rio desde a chegada de D. João VI. No caso específico do Paraná, STECZ (1988) e Brandão (1994) realizam uma descrição detalhada dessa inserção do cinema ambulante nos parques de diversão de Curitiba, contando inclusive com ricas citações jornalísticas da época.

congregará massas cada vez mais significativas às exibições cinematográficas. Rapidamente o cinema se torna indústria de entretenimento, e o início da monopolização dessa indústria em mãos das nascentes companhias estrangeiras se dará apenas superada a primeira década do século XX, com a criação de grandes conglomerados empresariais⁹ que acumularão progressivamente todas as esferas da novíssima indústria – produção, distribuição e exibição dos filmes – comprando inclusive grande quantidade de salas de exibição em várias cidades brasileiras e do mundo. Como veremos posteriormente isto condicionará sobremaneira o próprio cinema nacional brasileiro e paranaense.

Se o cinema nasce dentro deste contexto ideológico e cultural, dentro desse "credo de fé na ciência positiva" e sua "perspectiva otimista de seu progresso material ilimitado", é de bom senso não olharmos esta invenção de maneira ingênua. Ismail Xavier aborda esta problemática de maneira impecável, chamando a atenção para o fato de que se durante quase um século inteiro um conjunto gigantesco de pesquisas científicas das mais variadas áreas (química, física, eletricidade, matemática, ótica, etc.) se moveram em direção a essa invenção, esses esforços não foram guiados pela simples curiosidade dos pesquisadores. Essa "epopeia científica" é locomovida por interesses específicos: "o impulso maior vinha daquilo que as invenções representavam economicamente, como instrumento de exploração da curiosidade de um grande público [...] envolvido no mito da 'reprodução das aparências', da 'duplicação do mundo'" (XAVIER, 1978).

Neste sentido, o cinema, enquanto produtor e veiculador de Imagens que estruturam simbolicamente parte das representações fundamentais da vida social ocidental, ocupa um lugar bem determinado nas relações sociais. Sua invenção responde a demandas específicas e historicamente situadas de determinados grupos. Evidentemente ao falar deste contexto ideológico aproximo-me muito mais de uma linha de pensamento weberiana que de uma linha marxista. Isto porque (a pesar da lógica dialética do argumento e da importância das condições materiais que influenciam as escolhas dos agentes) não pretendo enquadrar minha análise no interior de uma

⁹ Ver (STECZ, 1988), (SALLES, 2001) sobre a formação dos primeiros grandes grupos estrangeiros da indústria cinematográfica.

perspectiva materialista em que as condições determinantes para o surgimento da indústria cinematográfica residiriam, necessária e exclusivamente, na produção de mais-valia e em resposta a interesses ideológicos de uma superestrutura determinada. Muito menos pretendo inserir a história do cinema na chave explicativa da história das lutas de classes. Espero que isto tenha sido suficientemente explicitado ao longo de minha exposição. Se bem resulta por demais evidente que a lógica capitalista de mercado tem um papel relevante no surgimento do cinema, isto não permite, contudo, negligenciar que os processos de racionalização historicamente delineados até aqui não são determinados exclusivamente por essa lógica¹⁰.

O descrédito dirigido pelos irmãos Lumière ao cinematógrafo, no que se refere à sua potencialidade comercial, atesta em favor desta relativização metodológica que proponho. De fato, ambos acreditavam que a engenhoca que tinham inventado a partir do aperfeiçoamento do cinescópio de Thomas Edson, não possuía um destino comercial certo. Destinavam-na não à diversão e sim a produções documentárias e de atualidades, registrando cenas corriqueiras e cotidianas. É conhecida a frustrada tentativa de Georges Méliès de comprar o cinematógrafo dos Lumière. Tendo visto a possibilidade de utilizar o aparelho para aprimorar seu espetáculo de ilusionismo e magia, o parisiense fez a tentativa de comprar o aparelho. A resposta dos Lumière merece menção literal: "Nossa invenção não está à venda. Pode ser explorada por algum tempo como uma curiosidade científica, mas não tem nenhum futuro comercial. Para você seria a ruína".

O abatido Méliès acabou comprando um aparelho de menor qualidade (o bioscópio) e começou a filmar com vários truques nas cenas que acabariam por torná-lo conhecido no mundo inteiro. Seu filme mais famoso? Nada menos que "*Voyage dans la lune*" de 1902¹¹.

¹⁰ Não obstante isso, acredito que estes argumentos poderiam colocar em pauta novamente parte da crítica frankfurtiana à Indústria Cultural, que tem sido pretensa e ingenuamente esvaziada por diversos autores das teorias comunicativas que reforçam em sua crítica o campo da recepção em detrimento do estabelecimento de pauta na esfera da produção. A este respeito ver o instigante artigo de Fressato (2010) em que é retomada a crítica às teorias de Adorno e Horkheimer de um modo mais honesto e mais abrangente do que tem se costumado fazer. Em parte isto é realizado pela comparação crítica entre o posicionamento destes autores e o adotado por Walter Benjamin.

¹¹ Solange Stecz, em seu rico levantamento histórico sobre o cinema paranaense, relata de modo singelo esta anedota e é em grande medida em seu relato que nos baseamos (apud, STECZ, 1988, p.28-30).

Aparentemente poderíamos afirmar que o surgimento do aparelho denominado cinematógrafo não respondia necessariamente à intenção programada de inaugurar uma indústria do entretenimento. Trata-se, não obstante isso, de um processo complexo e abrangente, dentro do qual os irmãos Lumière representam apenas uma parte do todo. Para chegarem a esse produto final eles contaram com uma série de trabalhos e descobertas científicas sem as quais sequer conseguiriam imaginar a possibilidade de construir tal artefato. Trata-se, como vemos, de um amplo processo em que os próprios fins da ação congregam em causas das mais variadas, mas que têm como pano de fundo um processo de racionalização abrangente que permeará as mais diversas esferas da vida social. Indo além deste incipiente argumento, bastará considerar seriamente as consequências imediatas que essa invenção terá uma vez incorporada pela lógica de mercado, resultando no trampolim inicial do qual será propulsada a indústria cinematográfica mundial.

Como veremos a seguir, este processo que pretendemos ilustrar através do advento do cinematógrafo e da indústria que surgirá a partir dessa invenção, se estenderá em poucos anos em proporções planetárias. Neste processo de expansão e dos valores positivos que o caracterizam, o Brasil também será um receptor e o papel que jogará dentro deste cenário internacional será definido, em boa medida, pela lógica através da qual se deu esse processo. A incorporação dessas tecnologias e o modo em que serão apropriadas as formas de representação do mundo através da Imagem no Brasil como um todo, e no Paraná especificamente, fazem parte de um processo de racionalização que ultrapassa as fronteiras nacionais e que em grande medida representam uma força exógena.

2. O CENÁRIO DA CHEGADA DO CINEMA AO BRASIL E AO PARANÁ.

2.1 O Phantástico Cinematógrafo Chega a Curitiba!

Destaca Alvetti que se bem havia o hábito de ir ao teatro e à ópera trazidos por espetáculos itinerantes, não havia em Curitiba nenhum grupo local de atividades artísticas (ALVETTI, 2005, p.03) Realidade bastante contrastante com o caráter festivo e jocoso que imperava no Rio de Janeiro à época segundo Araújo (1976) e com o papel que isto exercerá nos costumes e, de alguma maneira, na própria incorporação do cinema junto aos shows de variedades. O escândalo denotado por alguns dos cronistas mais conservadores da época em relação às primeiras exibições do cinematógrafo na cidade de Curitiba parecem ilustrar essa diferença, tal como o demonstra o artigo escrito por Sylvano Mattos no Diário da Tarde de primeiro de junho de 1905:

" [...] deplorável impressão que tive por via do cynematographo no Theatro Guayra. Desde a forma de annunciar a mirabolante função me irritou: foguetões, de espaço a espaço, proclamando, aos estouros, o espetáculo faianco. (...) O teatro transbordava... Inexplicavelmente, súbito me invadiu um ódio surdo, eu próprio senti-me pequeno, ordinário... Sentei-me. Não havia orchestra como é de direito nos theatros (...) o teatro ficaria quase as moscas si o espetáculo fosse lyrico dramático ou opereta; os camarotes não estariam assim garridos de damas, a platea seria mais ou menos como o deserto do Sahara..."¹².

Esta diferença tão grande é, na verdade, apenas aparente. Como veremos se lermos o trabalho de Solange Stecz, a primeira exibição do cinematógrafo em Curitiba acontecerá às 20h30mins, no dia 08 de outubro de 1897, no Theatro Hauer. Neste dia, a empresa Germano Alves exhibia "*a maravilhosa máquina: O Cinematrógrapho Lumière*". A exibição teve lugar em companhia da Grande Companhia Zoológica, que apresentaria cães e macacos amestrados! De fato, pode-se afirmar que o cinematógrafo entrara à cidade como uma espécie de show de espantos. Assim sendo, o cinematógrafo que num primeiro momento tinha sido apresentado nos teatros, passava a ser apresentado cada vez com mais frequência nos parques de diversões de Curitiba, tais como o *Coliseu Coritibano*, criado em 1905, e da mão de companhias ambulantes. Todas as produções, ao igual que os operadores, eram estrangeiros.

¹² (apud STECZ, 1988, p.59)

A importância crescente que o cinema vai ganhando no campo do entretenimento através de filmes estrangeiros resulta ainda mais evidente com a exibição das primeiras "*vistas picantes*" na cidade de Curitiba. A partir de 1902 esta atração exclusiva para os cavalheiros (pois estava proibida a entrada de mulheres e crianças ao recinto) congregavam os cidadãos curitibanos ao Theatro Hauer e ao Guaíra a apreciarem aquilo que mais tarde simbolizará o lado mais polêmico da cinematografia mundial: os filmes pornográficos. Todas estas atrações cinematográficas consistiam em produções estrangeiras que começavam fazer parte do nascente monopólio estrangeiro desta indústria.

Será somente em 1907 que o Paraná produzirá seu primeiro filme através da objetiva de Anníbal Requião: "*Desfile Militar de 15 de Novembro*". Este cineasta será uma das figuras centrais do cinema paranaense, não somente por sua extensa produção¹³, senão por ser o dono do primeiro cinema curitibano, o Smart, que passou a congrega grupos dirigentes e a elite local em suas exibições. Espécie de Tertúlia cinematográfica em que Anníbal Requião exibia os filmes que produzia (e que ele mesmo habilmente complementava executando peças simultâneas à pianola ou ao oboé, e colocando incenso nos filmes românticos) e à qual compareciam dirigentes do governo, da imprensa e das associações comerciais de época (STECZ, 1988).

Alveti comprova que esses pioneiros que começaram a produzir filmes de maneira artesanal, já eram vítimas da invasão do cinema-entretenimento estrangeiro, sobretudo americano, que já exercia uma grande hegemonia em um mercado para nada propício. A autora também aponta que o que caracteriza as obras desse que ela denominará o 1º período do cinema paranaense (até 1930) é o fato de tratar-se de documentários. Esta característica só será superada entrando na década de 1950. Segundo sua análise de 1930 até praticamente 1950 toda a produção local encontrava-se nas mãos de João Batista Groff, que permanecia como o único cinegrafista atuante no Paraná e que passará a trabalhar para o Governo do Paraná filmando as realizações do novo interventor Manoel Ribas pelo DEIP (Departamento Estadual de Imprensa e

13 Que conta com mais de 300 filmes, dos quais todos, sem exceção, representam acontecimentos oficiais e algumas paisagens do território paranaense.

Propaganda) – braço direito do DIP criado por Vargas e que praticamente monopolizará a produção e os profissionais do cinema até o fim do Estado Novo.

2.2 As Condições do Jogo

Dito isto, o que pretendo demonstrar é que resulta impossível analisar a produção cinematográfica sobre o Paraná isolando-a do contexto internacional do qual participa. Os longos processos de racionalização tecnológica das sociedades ocidentais (e dentro deles o próprio processo de racionalização do estatuto da Imagem) derivaram na constituição de um mercado internacional que lançará determinadas condições de jogo. Dentro destas condições de jogo inerentes ao processo, os agentes possuem um leque limitado de escolhas e estratégias possíveis, encontrando-se constantemente sob a pressão dos outros agentes que participam deste mercado. Ao longo deste segundo segmento procurarei demonstrar que boa parte das características do cinema paranaense viu-se condicionada pelo que chamarei de um "duplo estrangulamento". De um lado se verá afetado pelo monopólio insuperável do cinema-entretenimento por parte da indústria internacional (tanto no que se refere a recursos econômicos quanto técnicos) e; de outro, e intimamente relacionado com o primeiro, pela participação direta ou indireta em sua pauta por parte do Estado e das empresas locais que buscavam promover-se através dele. A hipótese consiste em afirmar que a temática exclusivamente institucional dos primeiros 50 anos do cinema local encontra sua causa principal neste "duplo estrangulamento".

Os filmes sobre o Paraná, quer seja os produzidos localmente, quer se trate daqueles produzidos por produtoras de outros estados, mesmo não respondendo aos interesses dos grupos industriais internacionais, são afetados diretamente por esses grupos e pela lógica em que a indústria cinematográfica estava inserida. Esta será a lógica que determinará, em grande medida, um processo que

"leva à estratificação de um mercado internacional onde ficam nitidamente delimitados os papéis dos vários contextos nacionais. A divisão entre exportadores e importadores de filmes adquire os contornos gerais de um sistema de relações comerciais caracterizado pela dominação de um centro exportador sobre uma periferia importadora" (XAVIER, 1978, p.23).

É preciso ressaltar que a não dependência dos grupos estrangeiros da indústria cinematográfica por parte do cinema local, não exclui o fato dele participar intimamente desse espírito racionalista e modernista que caracterizava a atmosfera do cinema como um todo. O fascínio pela capacidade técnica de "capturar" a realidade através da imagem em movimento é um sentimento que rapidamente tomará conta do mundo. Haja vista a primeira exposição do cinematógrafo em Curitiba de que se tem notícia ter ocorrido em agosto de 1897, apenas um ano e meio após a primeira projeção em Paris. Uma matéria do jornal A República refere-se ao fato da seguinte maneira: "[...] apresentação do deslumbrante e phantástico diaphoanorama universal em combinação com o célebre cinematographo"¹⁴.

Igual entusiasmo transparece na afirmação pronunciada por Pereira (1998, p. 55) quando diz que “as pessoas que se dirigiam para os espetáculos de cinematógrafos, por exemplo, não iam para ver os filmes, mas essencialmente para apreciar a máquina”. Não obstante esse enorme entusiasmo despertado pela novidade e pela velocidade com que chegara ao país, a moderna invenção, assim como todas as grandes novidades técnicas que fervilhavam à época, defrontava-se com o atraso incontestável em que o Brasil se encontrava, sobretudo em termos de infraestrutura. Apenas pensando no exemplo do cinema, bastaria dizer que ele dependia de um sistema de eletricidade estável que alimentasse as instalações para suas exibições, rede inexistente dentro dessas características na maior parte do território nacional, inclusive no Rio de Janeiro (SALLES, 2001) que concentrava o que de mais avançado existia no país.

O anseio pela modernização e pelo progresso surgia timidamente num Brasil ainda não totalmente liberto de seu passado colonial monocultor, uma República de escassos anos que ainda mal aprendera a manter-se em pé de maneira estável e ainda em vias de desvencilhar-se definitivamente das sequelas deixadas pelo sistema escravagista que determinara sua história social e econômica até esse momento. Este atraso torna-se ainda mais evidente se refletirmos cuidadosamente sobre as próprias representações através das quais o Brasil é pensado pelos seus intelectuais no século XX. Uma tensão que, quase quarenta anos depois da chegada do cinema ao país, ainda ecoava de maneira

¹⁴ Citado por (STECZ, 1988, p.45) a partir de matéria do jornal A República, Curitiba, 25-30 de agosto de 1897, p.1.

retumbante, por exemplo, na nítida diferença dos esforços interpretativos daqueles que serão considerados dois dos maiores pensadores do Brasil. Duas das mais importantes e abrangentes análises sociológicas que foram produzidas sobre a realidade brasileira no século XX. Refiro-me à tensão entre a postura conservadora de Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* e àquelas ideias nitidamente cosmopolitas e modernistas defendidas por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*. Obras datadas respectivamente de 1931 e 1936.

No entendimento de Max Weber, o processo de racionalização não é um processo homogêneo que se dá de igual maneira em todos os países ocidentais. Ele funciona como um conjunto de características que determinam, em maior ou menor grau, o desenvolvimento tecnológico e as escolhas tomadas por cada agente dentro do leque específico de possibilidades existentes. São essas as condições em que o Brasil se encontra no momento do nascimento da indústria cinematográfica. As explícitas diferenças de acumulação de capital, do domínio técnico e dos próprios canais de distribuição, ocasionarão de fato uma verdadeira divisão internacional do trabalho dentro do cenário no qual serão traçados os futuros dessa indústria e as condições em que se produzirão, distribuirão e consumirão as Imagens através das quais a sociedade ocidental se pensa. São essas as condições postas para o surgimento do cinema brasileiro como um todo. A compreensão deste cenário pode permitir um melhor entendimento dos condicionantes que, se bem não determinarão estritamente o rumo do cinema brasileiro, exercerão pressões e abrirão um leque limitado de escolhas em seu desenvolvimento. O grande peso do cinema documentário e institucional como meio para o Brasil se pensar e se interpretar através do cinema¹⁵ não estão desvinculados deste contexto.

¹⁵ Uma rigorosa aproximação entre pensamento nacional e produção cinematográfica, como modo de autorrepresentação da identidade brasileira pode ser encontrada no artigo de Alexandro Dantas Trindade (TRINDADE, 2010). O autor elabora, neste trabalho, uma cuidadosa análise sobre dois importantes filmes brasileiros e o modo em que eles se inserem no campo das representações através das quais o Brasil é pensado e interpretado.

2.3 Temáticas do Cinema Paranaense

Pelo que sabemos, ao longo das primeiras quatro décadas iniciais do século XX, o Paraná contou apenas com três cineastas locais que ocuparam a merecida referência de "pioneiros" do cinema paranaense: são eles Anníbal Requião, João Batista Groff e Arthur Rogge¹⁶. Apesar de contarmos com um mapeamento bastante preciso sobre toda a produção fílmica destes três cineastas, são escassíssimos os filmes que o pesquisador encontra disponíveis. A Cinemateca de Curitiba, através de um louvável esforço de recuperação e preservação da memória local através da imagem, conseguiu enriquecer seu acervo com alguns deles. Apesar disso, uma parte significativa dos filmes que puderam ser localizados e recuperados são filmes produzidos por grupos de outros estados, com a marcante presença da produtora Botelho Films, de Rio de Janeiro.

Dito isto, resulta importante esclarecer que ao falar de cinema paranaense refiro-me não somente aos filmes produzidos e filmados por cineastas locais. Incluirei dentro desta categoria também filmes que se destinaram especificamente a retratar a realidade local mesmo tendo sido realizados por produtoras de outros estados. Esta escolha não resulta de um exercício arbitrário. Ela encontra-se fundamentada, sobretudo, pelo propósito deste trabalho consistir menos em destacar a produção dos cineastas locais do que em analisar as características dos primeiros filmes sobre o Paraná e, sobretudo, a alguns aos quais se tem acesso.

O árduo trabalho de reconstrução histórica do cinema paranaense realizado por pesquisadores como Solange Stecz e Celina Alvetti, entre outros, permitiu-me contar também com um mapeamento preciso das produções que foram realizadas pelos três pioneiros do cinema paranaense. A simples apreciação dos títulos dos filmes produzidos dão indícios mais do que suficientes para esclarecer a temática que imperava nessas produções. Muito mais do que isso, é precisamente esta, como veremos adiante, a tese defendida por Stecz em seu Cinema Paranaense, 1900-1930.

¹⁶ A mais completa fonte sobre a obra e importância destes três cineastas encontra-se no trabalho de (STECZ, 1988)

O fascínio pela modernização, pelo progresso e pelos valores que caracterizam o Paraná é uma temática recorrente nos filmes realizados nos primórdios do cinema paranaense. As projeções exibem basicamente suas indústrias, suas majestosas instituições, a grande pompa de seus eventos políticos e militares, assim como a exuberância de sua arquitetura urbana e de suas paisagens naturais. De fato, analisando o material existente e lendo a bibliografia disponível sobre o tema, foi constatado que a totalidade dos documentários produzidos à época destina-se, tal como o comprova Stecz (1998), a assuntos relacionados com aquilo que Paulo Emílio Salles Gomes chamou de "ritos do poder" e "as paisagens que são orgulho da nação" (STECZ, 1988, p.81). Muitos desses filmes destinam-se a divulgar a pompa dos eventos políticos, cobrindo visitas de personagens ilustres como no caso do filme "Visita do Ministro de Viação e Obras Públicas João Mendonça Lima" (1930) ou apresentando a situação política local, como no caso de "O novo presidente do Paraná" (1928). Tal é o caso, também, do filme Pelo Paraná Maior (1927) produzido pela Botelho Films para projeção na exposição cafeeira de Rezende, e que tem como principal objetivo a divulgação do Estado como grande exemplo de civilização e desenvolvimento social. O cartaz inicial do filme, para termos um exemplo mais consistente, refere o seguinte:

"BOTELHO FILM, empreza nacional, cujas directrizes de exaltação da terra e do homem brasileiros, se evidenciam na divulgação entusiasta de quanto se faz de bom e grandioso na immensidade da patria brasileira, volve, hoje, decorridos 6 annos sobre a satisfação que experimentou de mostrar o Estado do Paraná ao Brasil e ao mundo, photographando nos filmes "A Herva Matte ou Chá do Brasil", "A Indústria da Madeira" "A Pecuaria Paranaense" "Cerâmica de Pinhães" "A Estrada de Ferro Paranaguá a Curitiba" "A Instrução Pública" e tantos outros em que se evidenciou o esforço Paranaense dentro da Federação Brasileira, volve hoje, diziamos, suas objectivas para novos aspectos desse trabalho fecundo e vertiginoso, que no interregno de um lustro, tanto de novo produzio".

Podemos afirmar sem incorrer num exagero que não se encontra no Paraná de início de século XX a presença de filmes de ficção. Tal parece ser que o interesse dos cineastas da época concentrava-se exclusivamente no registro sistemático dos eventos políticos e na divulgação de suas empresas e suas grandes instituições públicas; como se fazer um filme fosse uma tarefa semelhante à da construção de um espelho que refletisse a realidade tal como ela é, e não a de criar histórias estimulantes para a imaginação do público.

Isto deságua na pergunta central deste trabalho: Por que acontece este fenômeno? Por que, a diferença de outros estados, o Paraná somente contou com filmes deste tipo?

2.4 O Duplo Estrangulamento

Delineamos até aqui como a monopolização do cinema-entretenimento através da criação de grandes empresas gerou na indústria cinematográfica uma divisão nítida entre países exportadores e importadores de filmes. Descrevemos também o atraso em que se encontrava o Brasil no momento em que este processo atingia seu ápice culminante. O desenvolvimento vertiginoso da tecnologia cinematográfica pela mão dos grandes grupos alavancados pelos gigantescos lucros que essa indústria de entretenimento propiciava gerou uma dinâmica impossível de ser acompanhada pelos cineastas e produtores brasileiros e mais ainda pelos paranaenses. O controle das três esferas do ciclo produtivo determinava as regras do jogo. O custo exorbitante de uma produção à altura das produzidas pela indústria estrangeira de entretenimento deslocou as objetivos locais para o registro dos eventos locais e impossibilitou o seu desenvolvimento em escala industrial.

Arthur Rogge parece ter sido o único a tentar "o sonho da industrialização" no Paraná e superar o estágio artesanal em que se encontrava. Comprou equipamentos em Hollywood para montar a indústria cinematográfica em Curitiba. Não obstante seu esforço, e tendo em seu inventário dois filmes muito bem recebidos pela crítica, não resistiu à entrada do mercado dos processos Movieton (som ótico na película) e Vistaphone (som sincronizado no disso) e acabou vendendo seu equipamento para a Atlântida Cinematográfica do RJ (STECZ, 1988, p.130-138). A chegada do cinema falante dificultou de maneira ainda mais intensa o desenvolvimento e as possibilidades de crescimento do cinema local.

Ao que tudo indica os principais recursos para a produção dos filmes locais passara a depender das encomendas feitas pelo Estado e pelas empresas que buscavam promover sua imagem. Esta intervenção do Estado na pauta do cinema pode ser entendida no sentido de que era ele que encomendava a maior parte dos filmes, constituindo-se como

cliente majoritário e, portanto, pautando o que e como era filmado segundo os interesses que caracterizavam essa encomenda. Não se trata neste momento, como pode deduzir-se do acima mencionado, de um esforço de intervenção estatal através de mecanismos de censura prévia, que se tornará o carro chefe do Estado Novo a partir de 1937, senão do próprio condicionamento social e econômico ao qual se viam submetidos os produtores e os cineastas. Ao enfrentar os elevadíssimos custos de produção, a invasão da indústria cinematográfica americana que monopolizava o cinema como entretenimento, os filmes "de cavação" pareciam a única chance de sobrevivência dos cineastas.

Não resultaria exagerado afirmar, portanto, que o cinema paranaense nasce desde o princípio numa íntima relação de dependência com a política e os interesses que a movem, sobretudo dentro da esfera do *status quo* estabelecido no âmbito estatal. A bibliografia e a filmografia consultada apontam fortemente para a validade desta hipótese. Tornar totalmente cabal esta afirmação demandaria uma pesquisa documental em profundidade, de modo a provar os financiamentos e as encomendas dos filmes e dos agentes envolvidos nesses processos. Por questão de espaço e de tempo não há a possibilidade de fazermos um levantamento documental desta magnitude no presente momento. Insistimos, não obstante isso, no fato de que a literatura existente sobre o tema aponta firmemente nesta direção, e mais, a própria filmografia com que contamos permite fortalecer significativamente a veracidade de nossa hipótese.

O filme *Pelo Paraná Maior*, realizado pelos irmãos Botelho em 1927, é um grande exemplo do que foi até aqui referido, tal como fica evidenciado em sua constante e incisiva propaganda do governo Munhoz da Rocha, enaltecendo suas gloriosas contribuições ao progresso do estado e com a realização de grandes obras de assistência social, segurança e saúde pública. No tópico seguinte será realizada uma breve descrição analítica deste filme, no intuito de consolidar as hipóteses que sustento aqui, através deste que é, precisamente, um dos mais importantes filmes aos que o pesquisador tem acesso.

A escolha deste filme, dentre outros vários possíveis, encontra fundamento no fato de ser ele o filme mais longo e melhor produzido, alinhando-se como uma continuidade de esforços anteriores de promoção do estado e da construção de uma imagem afirmativa do Paraná que já vinha sendo forjada através de filmes como "*L'Etat du Paraná*", de

1920, produzida também pela *Botelho Films*. Características que indicam um investimento de peso por parte do Estado nesta empreitada de consolidar uma imagem do Paraná que o associasse à ideia de ordem e progresso, de modernidade e prosperidade econômica, fortalecendo a posição dos dirigentes políticos da época.

3. PELO PARANÁ MAIOR: O FOCO DO PROGRESSO NAS MÃOS DE MUNHOZ DA ROCHA.

Tal como consta no "Programma" de sua exibição, o filme é dividido em 8 partes, respectivamente: **1)** Curityba; **2)** O Leprosario de São Roque; **3)** O Sanatorio de São Sebastião; **3)** Asylo S. Vicente de Paulo; **4)** Os Abrigos de Menores; **5)** Uma Villa para os Funcionarios Publicos; **6)** A Instrucção Publica; **7)** As Industrias principaes, e; **8)** Estradas de rodagem¹⁷.

Sua primeira exibição aconteceu no dia sábado 5 de novembro de 1927, às 20hs; e teve lugar no *salão de projecções da Exposição* do Café de Rezende. A Gazeta do Povo anuncia o evento através de sua matéria "*O Paraná em S. Paulo*", destacando:

"S.PAULO, 5. –À exposição do café realizar-se-á hoje, que é o dia destinado ao Paraná, havendo conferências do dr. Lysimaco Ferreira da Costa, sendo uma dellas sob o thema: 'O Paraná moderno'. A delegação paranaense offerecera aos convidados um fidalgo chá de herva matte exhibindo, após, uma fita cinematographica reproduzindo os aspectos maravilhosos da natureza opulenta desse Estado e flagrantos felizes e eloquentes do Paraná industrial, commercial e agricola em trabalho". (Gazeta do Povo, 5 de novembro de 1927)

Se a simples sequência de títulos parece dar uma noção bastante razoável, tanto do conteúdo, quanto das intenções com que o filme fora produzido, a primeira cena (cartela inicial, cujo texto encontra-se reproduzido na página 29 do presente trabalho) bastará para eliminar qualquer vestígio de dúvida. Trata-se de um filme de divulgação do estado do Paraná e de propaganda da gestão do governo de Caetano Munhoz da Rocha. A cartela em questão termina com dizeres de exaltação para o governador Munhoz da Rocha:

"Justo é que salientemos desde já, que esses novos aspectos [do evidente progresso e modernização], são a obra cyclopica do Governo Munhoz da Rocha, que com visão segura dos destinos paranaenses, solucionou com pulso firme e ação bemfazeja varios problemas sociaes e politicos que demandavam resolução".

Isto posto, a câmera registrará cenas da vida e do espaço urbano, com o fim de “apresentar uma vista de conjunto da cidade de Curityba, a formosa capital do Estado, que vimos encontrar mais garrida e crescida, sempre aceiada e elegante, vaidosa de seus novos adornos archichetonicos, trepidante de seiva e vida”, passeando pela Rua 15 de

¹⁷ Assim como ao longo de todo o trabalho, optou-se por manter a grafia original dos textos apresentados nas fontes consultadas.

Novembro, mostrando a pompa da praça General Osório e da Av. Barão do Rio Branco, dando destaque às linhas do bonde como um monumento da modernização até então atingida. Também serão mostradas a "Cathedral" e o "Magestoso Palacio do Governo"; a Av. Comendador Araújo, que representa a "splendida via de comunicação para o elegante Batel"!

Cidade moderna, arquitetonicamente inovadora e bem estruturada. Ordem e Progresso respiram-se em cada fotograma. A funcionalidade e a elegância dos espaços aparecem como uma mostra da pujança paranaense, da força econômica e produtiva do estado. E para coroar a autoria desses triunfos, as cenas deságuam numa cartela que anuncia o fim do primeiro momento fílmico: “E terminado esse golpe de vista sobre os notáveis progressos urbanos da linda Curityba, penetremos, o edifício formidável, da obra de Assistencia Social, do Governo Munhoz da Rocha, cuja solida construção, fará *a gloria perene do seu boníssimo inspirador*” [06’26’’ - grifos meus]. Somente após esta solene e pomposa declaração é que se anuncia o primeiro "Intervallo".

Mas não se trata tão somente de anunciar e mostrar o progresso e associá-lo à ilustre figura de um governante. A *Botelho Films* vai mais fundo na exaltação da figura oficial, ressaltando a mão férrea com que o governo combate os males que ameaçam a ordem e o equilíbrio social. Associa traços de heroísmo à administração pública, sempre na figura de seu mandatário. Estes traços paternalistas que a propaganda política da época tanto usufruía, tornam-se a ferramenta mor no caso de *Pelo Paraná Maior*. O combate à lepra e à tuberculose, aliadas à assistência para as crianças delinquentes e abandonadas, aparecem como o estopim que leva à exaltação de Munhoz da Rocha como o herói do Paraná, propiciando-lhe uma aura quase messiânica. A eloquência com que as imagens tecem, através das vistas das instituições, a mensagem de uma sociedade bem fincada em suas tradições e valores morais (a igreja e os religiosos confundem-se à figura do Estado, dentro das instituições mostradas), capaz de controlar as pestes e a algazarra pública, formam uma narrativa eficaz e direta. Não há rodeios ou meias palavras; inexistem entrelinhas. A propaganda é franca e apelativa.

A seguir descreverei de maneira detalhada a abordagem que o filme faz de três dessas instituições de controle e como estabelece sempre e de modo contundente a

vinculação dessas instituições (e do bem que promovem) à figura do governo Munhoz da Rocha.

“A lepra, a horrível morphéa, o morbus apavorante e indomável, a desafiar a sciencia do Universo, de que é habitante soturno e indesejável, foi decididamente atacado, no solo paranáense, pela energia bemfazeja do governo com a construcção do do LEPROZARIO DE SÃO ROQUE.”
[10’20’’]

O texto transcrito corresponde à cartela que apresenta o Leprosário. Tal como argumentei acima, há aqui um nítido esforço em atribuir características de heroísmo ao governo. As ideologias higienistas que enlevavam o espírito sanitarista das políticas públicas, no sentido de levar a sociedade a um novo patamar civilizatório permeiam todas as tomadas destas instituições. O heroísmo atribuído à "energia bemfazeja" do governo encontra seu ápice no *close* que surge após a cartela, enquadrando a placa de inauguração do Leprosário na "presença do governador Caetano Munhoz da Rocha". Há uma abordagem minuciosa dos espaços do leprosário, fazendo uma passagem detida sobre os edifícios que o compõem, mostrando a lavanderia, o consultório médico altamente equipado, e os funcionários da instituição. Ponto de grande eloquência, por sinal, já que se mostra primeiro o enfermeiro chefe, com seu impecável jaleco branco exalando ciência (progresso); logo a seguir são mostradas numerosas freiras vestindo seus *hábitos* branquíssimos (moral) e, finalmente, os "Guardas de Vigilância", focando três homens extremamente rudes, posando para a cena nitidamente na intenção de provocar medo (controle). Estes três sujeitos são mostrados de uma maneira que lembra o que no imaginário representam os cangaceiros.

Não são poucos os elementos que nos permitem retirar uma pequena panorâmica dos valores que ali são evidenciados. A ideia de controle sanitário, por exemplo, é mais do que evidente. Sempre que os doentes são filmados aparecem a grande distância, salvo no caso em que se mostra uma família de doentes composta por pai, mãe e duas filhas e em outra ocasião em que são mostradas quatro amigas contaminadas. Mas à distância e ao cuidado (por não dizer simplesmente isolamento) denotadas por estas imagens dos leprosos soma-se o cartaz que explicita a política em seu âmago:

“Para evitar a permanência dos doentes entre as populações, o governo vem de tomar medidas rigorosas de policia, pelas quaes, a existência de qualquer leproso no território do Estado é logo comunicada as autoridades, que providenciam imediatamente a sua internação no Leprozario”

O mesmo acontece no caso dos abrigos de menores:

“O extremo oposto, deparava-se o estado o problema não menos doloros, da infancia abandonada, a léu da sorte, ignorante, vadia e insana. *E no mesmo alevantado altruismo, vemos o governo, encarar de frente essa face do problema geral de assistencia social*, creando o abrigo de menores e a escola de preservação, *sabiamente completado pelo Juizado de Menores* [grifos meus]”.

A estratégia para mostrar as instituições e seu funcionamento, além do vínculo inseparável com os esforços do governador Munhoz da Rocha, é sempre construída através da mesma narrativa fílmica: **a)** partindo de cartaz de apresentação do problema social em tons dramáticos; **b)** em seguida, focando em destaque as placas de inauguração das instituições nos casos em que consta o nome do governador; **c)** fazendo uma descrição detalhada dos espaços (ênfase nos laboratórios, lavanderias e pátio de recreio sempre destacando o controle como um atributo presente) e dos funcionários que atuam ali (ênfase nos técnicos e religiosos); **d)** mostrando a harmonia e o contentamento com que os internos desempenham suas atividades e brincam; **e)** e, finalmente, apresentando cartazes em que se destaca o papel redentor da instituição.

No caso do abrigo de menores, por exemplo, um dos momentos mais altos do filme encontra-se nas cenas do recreio, em que 175 juvenzinhos impecavelmente uniformizados à moda militar, brincam jovialmente proferindo socos uns nos outros e correndo pelo pátio sob o olhar atento dos funcionários da casa. Em dado momento o cineasta intercala um cartaz anunciando a chegada inesperada de uma criança de rua que teria sido levada ao abrigo justo no momento da filmagem. Uma excelente (e muito oportuna) ocasião para explorar o motivo do filme e exaltar o papel redentor do Estado e de seu aparato disciplinar: “*Um pobrezinho abandonado, que chega no dia de nossa visita, e que o Abrigo fará um homem util a sociedade*”!

Eis, portanto, a função da instituição. Eis, portanto, o inestimável papel do governo Munhoz da Rocha e sua determinante participação no progresso do estado paranaense e na consolidação do estado como ápice da civilização brasileira! Eis, portanto, a concretização de uma realidade através das objetivas do cinema de início de

século, não a fantasiosa elaboração dos filmes de enredo, e sim a constatação de uma verdade tão real quanto inconteste, materializada na imagem e na seguinte cartela:

“A saúde da raça, condição primeira para a felicidade de um povo e sua vitória no concerto das nações, é como se viu, um dos números do programma do governo, sabiamente resolvido pelo Presidente com firmeza e vontade resolutas. Combate-se a Lepra, agasalha-se a velhice, tropega de fadigas, evita-se o estiolamento physico-moral da infância abandonada, funda-se um Sanatorio para os tuberculosos [...]”

Esta passagem pelas instituições compõe o que poderíamos denominar de primeiro momento do filme, em que se destaca, sobretudo, o poder disciplinador e o controle sanitarista do governo, representando as bandeiras da ordem e do progresso e dando uma aura de empreendedorismo e heroísmo ao governo Munhoz da Rocha. Um segundo momento do filme está composto pelo esforço de demonstrar a pujança econômica do estado e seu poder de alavancar materialmente o progresso almejado. Os espaços urbanos e a sociedade mantida em equilíbrio constituem-se, desta maneira, como cenário propício para o desenvolvimento de atividades industriais e comerciais que produzirão a riqueza inestimável para o estado (e evidentemente para aqueles que aqui quiserem investir).

É assim que será mostrado, a seguir, todo o processo de produção da Herva Matte paranaense – “O chá do Brasil, a grande riqueza paranaense, base da economia estadual, [que] aumenta e consolida sua posição no mercado mundial” – a Fábrica de água mineral Ouro Fino e algumas das várias e produtivas fazendas que consolidam a atividade econômica do estado. Também será mostrada enfaticamente a construção da estrada do mar erguendo seus audaciosos “Cortes na Matta Virgem” e representando a civilização e o progresso rompendo as bárbaras barreiras da floresta, como se se tratasse da abertura de uma estrada para o futuro. Cenas em que longamente se filma (com a câmera fixada num carro) o percurso aberto na mata e que desaguará literalmente no mar: “Rasga-se na matta virgem a bela estrada de rodagens de Paranaguá a Praia Oeste, a cuja inauguração a que compareceu o Presidente [...]”.

Por motivos de espaço não será possível uma abordagem tão detalhada deste segundo momento, a pesar de restar suficientemente clara sua estratégia narrativa, em grande semelhança com a adotada no primeiro momento do filme. Contudo, é importante mencionar a nítida ênfase com que o filme destaca a harmonia em que vivem

os “colonos russos, alemães, polonezes, lituanos e japonezes e yugo-eslavos, [que] colhem o café, em que os nipônicos, são exímios operários”. Isto também encontra-se presente no filme *L'Etat du Paraná*, produzido também pelos irmãos Botelho seis anos antes, em que se destacam as promessas da crescente mineração paranaense. Esta ênfase na harmonia com que vivem estes imigrantes lembra a harmonia destacada entre os internos das instituições do primeiro segmento do filme. Mas, além disso, e talvez muito mais importante, ela consiste provavelmente numa tentativa de atrair mais trabalhadores estrangeiros, mais desses colonos que representam a "migração ideal" e que caracteriza o que alguns resolveram chamar de "a mancha loira do Brasil". Suspeita que não será aqui aprofundada, mas que toma matizes realmente instigadores ao lembrarmos do papel do governo na anunciada manutenção "da saúde da raça" como "condição primeira para a felicidade de um povo e sua vitória no concerto das nações".

Nosso objetivo, contudo, é mais específico. Por meio desta análise fílmica, buscamos ilustrar e esclarecer a que nos referimos ao falar dos *Filmes de Cavação* que imperaram de maneira incontestada durante as primeiras cinco décadas do século XX sobre toda a produção cinematográfica sobre o Paraná. Característica mais do que notória da realidade do cinema local, já que bastante distante da realidade de outras capitais brasileiras em que houve produção de filmes de enredo e circulação de revistas especializadas. No longo processo de assimilação desta indústria e das possibilidades que ela fornecia, os cineastas paranaenses, e aqueles que vindos de outros estados eram contratados para fazer filmes sobre o Paraná, viram-se restritos a uma pauta institucional de se fazer cinema. Tendo abordado os aspectos econômicos e sociais que determinavam este cenário, faltava ilustrar, através deste último esforço, como as características desse fenômeno se refletem em algumas das produções fílmicas a que temos ainda acesso.

4. Considerações Finais

No longo processo de racionalização da Imagem, a invenção do cinema e das técnicas audiovisuais modernas supõe o seu maior ápice. O poder de convencimento e de influência na formação da opinião pública detido por estes meios acaba pautando em grande medida aspectos importantíssimos da vida política da sociedade brasileira e boa parte das sociedades mundiais. Através do presente trabalho tentei demonstrar que o próprio surgimento das técnicas de filmagem no Paraná nasce já vinculado visceralmente aos interesses das elites políticas e do Estado.

Ficou evidenciado também que essa relação visceral entre o Estado e os cineastas somente pode ser entendida através de um esforço de compreensão maior, que implica a análise da dinâmica da própria estruturação da indústria cinematográfica internacional através da qual foram estabelecidas as regras de jogo desse mercado específico, e que delimita o campo de estratégias e escolhas possíveis para os agentes nele inseridos.

Do mesmo modo, procurei demonstrar que a importância do cinema e dos meios audiovisuais possui uma abrangência muito maior do que a priori costumamos considerar. Isto se deve ao fato de que a Imagem precisa ser entendida em sua importância simbólica. Se bem o escopo deste trabalho não permitiu um maior aprofundamento deste assunto específico, acredito ser de fundamental importância ressaltar sua relevância. A imagem não está ausente das representações e categorias através das quais o homem constrói seu pensamento, nem das estratégias comunicativas que estabelece em sua vida social. Fato que postula a Imagem como um meio legítimo de se investigar a respeito das representações coletivas que permeiam a vida em sociedade. A sociologia possui esta preocupação desde seu início. Segundo Durkheim, por exemplo, na base de toda relação social há a presença de representações que exprimem o conteúdo objetivo das ideias envolvidas nessas relações. E neste sentido, segundo o autor, “os homens não lhes devem apenas [a essas representações] a matéria de seus conhecimentos, mas igualmente a forma segundo a qual esses conhecimentos são elaborados” (DURKHEIM, 2009, p. X-XV).

A própria realização dos filmes implica relações sociais e conflitos de interesses através dos quais diversos agentes sociais (produtoras, distribuidoras, autores, diretores e o próprio Estado) interagem determinando o resultado final da produção, circulação e reprodução dos filmes. A liberdade de ação dos agentes encontra-se limitada às necessidades que o próprio contexto social (e, portanto, as próprias regras do jogo decisório) lhes apresenta. Se tal como o afirma Lenoir (1998) é verdade que as lutas simbólicas das quais resultam as categorias através das quais pensamos a realidade implicam uma resignificação constante e uma transformação de sentidos dessas categorias¹⁸, podemos tranquilamente supor que a esfera de produção de filmes, assim como os conflitos e as relações que fazem parte dessa tensão, acabam influenciando na maneira em que essas categorias ou representações serão produzidas, distribuídas e exibidas.

Assim, a Imagem não está isenta destes jogos de poder. Isto se torna evidente ao pensarmos, por exemplo, na legitimação dos grupos políticos paranaenses e da representação do Paraná que pretendem construir os filmes produzidos na primeira metade do século XX. Isto poderia ser entendido como o próprio esforço de erguer representações sociais que convençam o público e consolidem uma imagem sólida do Paraná. Uma imagem capaz de atrair a confiança política dos eleitores, investimentos na economia local por parte de agentes externos, a consolidação dentro do cenário nacional, etc. Toda produção de imagem guarda em si uma intencionalidade. As ações que produzem, distribuem e veiculam imagens possuem sentidos passíveis de compreensão dentro do contexto histórico e relacional em que acontecem, e este foi o pressuposto principal que orientou do início ao fim a realização deste trabalho.

Em se tratando de uma monografia de especialização, não houve aqui a possibilidade de um aprofundamento histórico minucioso que abrangesse de maneira detalhada a trajetória de alguns dos principais indivíduos participantes dos processos descritos, a abordagem dos processos de fusão corporativa de empresas como a Paramount Films e a Fox, entre outras, assim como a listagem das salas de exibição de

¹⁸ Esta proposta fica explicitada pelo autor quando afirma que "A divisão do trabalho social é um trabalho social de divisão, isto é, uma luta entre grupos para impor os princípios de uma visão do mundo social que contribua para a manutenção e transformação de sua posição no espaço social" (LENOIR, 1998, p.73).

propriedade dessas empresas ou até mesmo as portarias e comprovantes documentais das encomendas por parte do Estado, entre tantas outras informações possíveis. Portanto, não está de mais aclarar que de nenhuma maneira pretendo aqui afirmar que a realidade do cinema paranaense no início de século possa ser cabalmente explicada através da perspectiva metodológica que adotei. Isto seria inclusive uma contradição em termos com a base teórica que a sustenta. Uma sociologia compreensiva ou, inclusive, hermenêutica, jamais poderia pretender-se determinista. Evidentemente o aprofundamento histórico a que fiz referência fortaleceria significativamente a explicação que aqui apresentamos. Falta que apesar de fazer sentir seu peso não invalida a viabilidade da explicação, ao menos em termos gerais.

Os cineastas paranaenses, submetidos a alguns dos fatores intrínsecos à estruturação da indústria cinematográfica, orientaram as objetivas de suas câmeras e estabeleceram seus vínculos em função das possibilidades com que contavam para desenvolver estrategicamente sua atividade e persistir nela. Decisões tomadas que influenciaram de maneira significativa o desenvolvimento do cinema local e do estabelecimento de sua pauta temática, dada a dependência dos recursos do Estado e do empresariado local. Acredito, portanto, que a validade do presente trabalho consiste em ter lançado hipóteses e linhas interpretativas viáveis para um estudo mais sistemático do fenômeno abordado, tendo apresentado um objeto de reflexão que, apesar de ter sido bastante explorado nos campos da história e da comunicação, encontrava-se ausente nos estudos sociológicos locais. A modesta contribuição que possivelmente representa, poderá ser efetivamente mensurada através da ampliação dos limites contextuais que constroem seu desenvolvimento.

5. BIBLIOGRAFIA UTILIZADA PARA ELABORAÇÃO DO TRABALHO.

ALVETTI, Celina. **Cinema do Paraná - Elementos para uma história.** Disponível em: www.jornalismo.ufsc.br/redealcar. 2005.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro.** São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976

BAZIN, André. **Ontologie de L'Image Photographique.** IN: _____. Qu'est-ce que le cinéma? Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, (p.9-17)

BRANDÃO, Angela. **A Fábrica de Ilusão : O espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905 – 1913).** Curitiba, Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

DURKHEIM, Émile. **Formas Elementares da Vida Religiosa.** São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2009.

ELIAS, Norbert. **Mozart. Sociologia de um gênio.** Rio de Janeiro, Zahar, 1995.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** São Paulo, Paz e Terra, 2010.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** São Paulo, Perspectiva/ Edusp, 1973.

FRESSATO, Soleni Biscouto. **Cinematógrafo: Pastor de Almas ou o Diabo em Pessoa?** IN: NÓVOA, J; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K (orgs). Cinematógrafo; um Olhar sobre a História.

FREUND, Julien. **Sociologia de Max Weber.** Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.

GOMBRICH, Ernest Hans. **The Story of Art.** New York, Phaidon Press. Limited, 1995.

LENOIR, Remi. **Objeto Sociológico e problema social.** IN: _____. CHAMPAGNE, p; MERLLIÉ, D.; PINTO. Iniciação à Prática Sociológica. São Paulo, Ed. Vozes, 1998.

MERLAU-PONTY. **O Cinema e a Nova Psicologia** IN. Xavier, Ismail (org). A Experiência do Cinema, Graal, 1983. (p.103-116)

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. São Paulo, Editora Papirus, 2010.

PEREIRA, L. F. L. (1998) **Paranismo: O Paraná Inventado**. Cultura e Imaginário no Paraná da I República. Curitiba, Ed. Aos Quatro Ventos, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. **O Renascimento**. São Paulo, Editora Atual, 1994.

STRAUBE STECZ, Solange. **Cinema Paranaense 1900-1930**. Dissertação de Mestrado em História, UFPR, 1988.

WEBER, Max. **Conceitos Sociológicos Fundamentais**. IN: Metodologia das Ciências Sociais, parte 2. São Paulo: Cortez; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2001. (P. 399 a 429)

_____. **La Ciencia como Vocación**. IN: _____. El Trabajo Intelectual como Profesión. Barcelona, Editorial Bruguera, 1983. (P. 10 a 59)

XAVIER, Ismail. **Sétima Arte: Um Culto Moderno. O Idealismo Estético e o Cinema**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978.